

**JON MIKEL EUBA: SIGNIFICATS AMB RETARD.** La primera vegada que vaig veure de prop un treball de Jon Mikel Euba va ser al pis d'Asier Pérez. Al passadís, i al costat de la porta d'entrada, hi havia una pintura mural. Més que no pas una obra d'art semblava una pintada d'aquelles que alguns es decideixen a fer al final d'una festa. Per aquella època Euba desenvolupava una mena de pintures contínues, amb una iconografia molt potent que tan aviat aplicava a les parets com a les vidrieres. Barrejava imatges i textos amb voluntat narrativa, encara que el caràcter expandit de la presentació feia pràcticament inabastable la història.

Al pis d'Asier Pérez havia escrit *Why don't we?* (1995). Poc després va ser *At the same time* (1997) per a l'espai de Consonni a Bilbao. Fins que va pintar *Music for boys* (1998-99) en lletres enormes sobre la vidriera d'un centre d'art a Rennes. Ja aleshores s'intuïa que Euba tornava insistentment sobre dos aspectes que serien decisius en el desenvolupament de la seva obra. L'un era la incompletesa del missatge. Sempre faltava la veu d'algú que havia fet alguna pregunta. *Why don't we?* no és més que el redoble d'una pregunta prèvia, una expressió fàctica per assegurar-se que el contacte amb l'altre no s'ha interromput. Una frase amb la funció de comprovar que la comunicació es manté. Encara que en realitat no s'hi afegeixi res. L'altre aspecte tindria a veure amb una certa desconfiança envers les paraules com a mitjà d'expressió: poden usar-se, però sense poder tenir mai la seguretat que siguin fidels a les nostres intencions. Pitjor encara: potser algú en pervertirà el sentit original.

Aquesta desconfiança envers les paraules i envers les imatges com a vehicles de comunicació té una ressonància política en el context del País Basc. Potser per això molts dels treballs d'Euba que després fa en vídeo sovint presenten accions, preguntes o afirmacions que solen aparèixer contestades des del fora de camp. Les accions col·lectives que constitueixen la base de les seves imatges tenen un valor per a qui les porta a terme i un altre de molt diferent per a qui les contempla. Un cop més, la ressonància amb el tractament mediàtic que sol rebre la societat basca és molt evident. En una conversa que vaig tenir amb Euba a propòsit de la seva exposició a la Fundació Antoni Tàpies de Barcelona em confirmava la seva fascinació pels extramurs del llenguatge. «Tot el que m'ha interessat és fruit d'un context molt fort que el llenguatge no ha estat capaç de dissecar.» I, òbviament, crec que aquí tornava a referir-se al context polític. Encara que també potser no.

De tota manera, si considerem que Euba pertany a aquest grup d'artistes bascos que mantenen una relació dialèctica amb la figura de Txomin Badiola, veurem que tots ells (en mencionarem uns pocs: Ibon Aranberri, Asier Pérez, Iñaki Garmendia) desenvolupen una relació molt particular amb el localisme. En el cas d'Euba, el paisatge més proper és el que adquireix aquesta qualitat icònica. Tots ells han estat capaços de fer una crítica de la representació del nacionalisme i al mateix temps han situat les seves obres dins del circuit internacional. Això, quan ens referim al País Basc, no sols té un mèrit pragmàtic, sinó que a més suposa una tercera via que la producció cultural ha pogut obrir en un entorn polaritzat per l'efecte del terrorisme a la societat.

Dit això, que ningú no es confongui. Quan veiem els tres vídeos que conformen «K.Y.D. Kill'em All» (2002-03), malgrat la confusió icònica que suscita l'obra, malgrat que els cossos que mostra tan aviat semblin morts com adormits, en cap cas no es tractarà d'un exercici de neutralitat ideològica. La confusió icònica no és més que una resposta a la utilització que fan els mitjans de la polarització ideològica que en resulta. Ni iconòfors ni iconòfils. L'única sortida és sotmetre el missatge a una constant ampliació del context de lectura. Els epigrames que va presentar per primer cop al soterrani de la Fundació Antoni Tàpies en serien un bon exemple: «Dos en un cotxe: idilli. Tres: adulteri. Quatre: segrest. Cinc: crim. Sis: tiroteig amb la policia.» (*Fiesta 4 puertas*, 2003). Tot i així, aquest aire de neutralitat tampoc és fàcilment desmentible.

Les obres d'Euba, especialment els vídeos, defugen cap conclusió dramàtica. És a dir, eviten la possibilitat de sintetitzar el seu contingut i el seu significat últim. Els actors, que no són sinó els seus amics artistes, porten a terme performances on solen deixar-se portar per inèrcies. De vegades es tracta d'ordres directes que Euba fa des de l'escena. D'altres, el no fer res és com rendir-se a la força d'una inèrcia invisible, molt probablement de caràcter ideològic. L'origen d'aquesta força sovint queda fora de camp. No és estrany que Lars Bang Larsen digués que «en Euba el cos jau abandonat, esperant que se l'emportin en alguna part, o simplement fent el mort».<sup>1</sup> La capacitat de decidir ja no els pertany. / **CARLES GUERRA**

1. Lars Bang Larsen, «Always Crashing in the Same Car. The fatal and the redundant in Jon Mikel Euba's videos», p. 51-61 a VV.AA., *Bad Boys*, editat pel Ministerio de Asuntos Exteriores, (Dirección general de relaciones culturales y científicas) i Turner, 2003, p. 60-61.

Jon Mikel Euba (Bilbao, 1967) és artista. Entre les seves obres destaca *Petrol* (1996), *K.Y.D.* (2001), *Kidnapping* (2002), *Fiesta 4 puertas* (2003). El seu treball s'ha presentat recentment a la Manifesta 5 (Frankfurt 2002), a Artium (Àlava, 2003) i a la Fundació Tàpies (Barcelona, 2003).





JON MIKEL EUBA : SENS EN RETARD. La première fois que j'ai vu de près un travail de Jon Mikel Euba, c'était dans l'appartement d'Asier Pérez. Dans le couloir, et à côté de la porte d'entrée, il y avait une peinture murale. Davantage qu'une œuvre d'art, cela ressemblait à une peinture comme on en fait à la fin d'une fête. À cette époque, Euba réalisait des œuvres continues avec une iconographie très puissante qu'il appliquait aussi bien sur les murs que sur les vitres. Il mêlait images et textes avec une volonté narrative, bien qu'il soit pratiquement impossible d'appréhender l'histoire dans son entier, vu l'étendue de la présentation.

Dans l'appartement d'Asier Pérez, il y avait écrit : *Why don't we?* (1995). Peu après, il a fait *At the same time* (1997) pour l'espace de Consonni à Bilbao. Et il a même peint *Music for boys* (1998-99) en très grandes lettres sur la vitrine d'un centre d'art de Rennes. Déjà à cette époque, on avait la sensation qu'Euba revenait avec insistance sur deux caractéristiques. L'une était la non-complétude du message. Il manquait toujours la voix de quelqu'un qui avait demandé quelque chose. *Why don't we?* n'est pas davantage que la répétition d'une question préalable, une expression phatique pour s'assurer que le contact avec l'autre n'a pas été interrompu. C'est une phrase dont la fonction est de vérifier que la communication est maintenue, sans rien dire de particulier. L'autre caractéristique aurait à voir avec une certaine méfiance envers les mots comme moyen d'expression. On peut les utiliser, certes, mais sans avoir l'absolue certitude qu'ils vont être fidèles à nos intentions, ou, pire encore, que quelqu'un ne va pas en pervertir le sens original.

Cette méfiance envers les mots et envers les images comme véhicules de communication a une résonance politique dans le contexte du Pays Basque espagnol. C'est peut-être pour cela que de nombreux travaux d'Euba, qu'il a réalisés ensuite en vidéo, présentent souvent des actions, des questions ou des affirmations qui sont en général contestées par ceux qui sont hors-champ. Les actions collectives qui constituent la base de ses images ont une certaine valeur pour celui qui les mène à terme et une autre, tout à fait différente, pour celui qui les contemple. À nouveau, l'écho avec le traitement médiatique appliqué en général à la société basque est évident. Dans une conversation que j'ai eue avec Euba à propos de son exposition à la Fondation Antoni Tàpies de Barcelone, il me confirmait sa fascination pour les éléments *extra-muros* du langage. « Tout ce qui m'a intéressé est le fruit d'un contexte très fort que le langage n'a pas été capable de disséquer. » Et, évidemment, je crois que par cette affirmation il se référerait à nouveau au contexte politique. Bien qu'il soit aussi possible que ce ne soit pas le cas.

De toute manière, si l'on considère qu'Euba appartient à ce club d'artistes basques regroupés autour de Txomin Badiola, on verra qu'eux tous, y compris Ibon Aranberri, Asier Pérez, Iñaki Garmendia, pour ne mentionner que ceux-là, entretiennent une relation très particulière avec le localisme. En ce qui concerne Euba, le paysage le plus proche est celui qui acquiert cette qualité iconique. Ils ont tous été capables de faire une critique de la représentation du nationalisme tout en arrivant à placer leurs œuvres dans le circuit international. Ceci, lorsque l'on réfère au Pays Basque, n'a pas seulement un mérite pragmatique sinon que cela implique que la production culturelle a été capable de s'ouvrir une troisième voie dans un environnement polarisé par l'effet du terrorisme dans la société.

Ceci dit, que personne ne s'y trompe. Lorsque l'on verra les trois documents vidéo qui constituent *K.Y.D. Kill 'em All* (2002-2003), malgré la confusion iconique qu'il suscite en montrant les corps de quelques jeunes pouvant paraître aussi bien endormis que morts, en aucun cas il ne s'agira d'un exercice de neutralité idéologique. La confusion iconique n'est rien d'autre qu'une réponse à l'utilisation que font les *mass media* de la polarisation idéologique. Ni *iconophobes* ni *iconophiles*, donc. La seule issue est de soumettre le message à un constant élargissement du contexte de lecture. Les aphorismes présentés pour la première fois dans les sous-sols de la Fondation Antoni Tàpies seraient un bon exemple : « Deux dans une voiture : idylle. Trois : adultère. Quatre : séquestration. Cinq : crime. Six : échange de coups de feu avec la police » (*Fiesta 4 puertas*, 2003).

Et, cependant, cet air de neutralité n'est pas non plus facile à démentir. Les œuvres d'Euba, tout particulièrement les vidéos, fuient toute conclusion dramatique. C'est-à-dire qu'elles évitent la possibilité de synthétiser leur contenu et leur signification ultimes. Les acteurs, qui ne sont autres que ses amis artistes, réalisent une performance dans laquelle ils se laissent dériver par inertie. Parfois, il s'agit d'ordres directs qu'Euba donne sur scène. En d'autres occasions, ne rien faire équivaut à s'abandonner à la force d'une inertie invisible, très probablement de caractère idéologique. L'origine de cette force demeure souvent hors du champ. Il n'est pas surprenant que Lars Bang Larsen ait dit que « chez Euba, le corps est abandonné, attendant qu'on le conduise quelque part, ou simplement faisant le mort. <sup>1</sup> » La capacité de décider ne leur appartient déjà plus. / CARLES GUERRA



1. Lars Bang Larsen, *Always Crashing in the Same Car. The fatal and the redundant in Jon Mikel Euba's videos*, in AAVV : *Bad Boys*, édité par le Ministère [espagnol] des Affaires étrangères, Direction générale des Relations culturelles et scientifiques, et Turner, 2003, p. 60-61. Traduction anglaise : The body in Euba is marooned, waiting to be driven somewhere, or simply (playing) dead, p. 60.

Jon Mikel Euba (Bilbao, 1967) est artiste. Parmi ses travaux, on remarquera *Petrol* (1996), *K.Y.D.* (2001), *Kidnapping* (2002) et *Fiesta 4 puertas* (2003). Son travail a été présenté récemment à Manifesta 5 (Frankfurt, 2002), à Artium (Álava, 2003) et à la Fondation Tàpies (Barcelone, 2003).









**K.Y.D.**















**KONTUZ**





